

**Ilse Pollack (Wien)**

**Afrika und das portugiesische Theater  
nach dem 25. April 1974**

Der erste Versuch einer Auseinandersetzung mit dem Kolonialkrieg oder vielmehr den Folgen, welche dieser für die Generation der daran Beteiligten nach sich gezogen hat, fand im Theater ebenso früh wie in der Literatur statt. Während jedoch die Romane von António Lobo Antunes, João de Melo und anderen Pionieren eine Lawine lostraten, die bis heute nicht zum Stillstand gekommen ist (noch immer erscheinen jedes Jahr Erzählungen und Romane zu diesem Thema), ist Fernando da Costas bahnbrechendes Stück *Um jeep em segunda mão* aus dem Jahre 1978 das (fast) einzige Beispiel einer szenischen Aufarbeitung geblieben. «Dieses Thema, das so viele dramaturgische Möglichkeiten in sich trägt, scheint unsere Theaterautoren völlig gleichgültig gelassen zu haben», konstatierte Luís Francisco Rebello zwanzig Jahre später (Rebello 1998: 9).

Denn genauso lang dauerte es, bis jenes Stück erschien, das nicht nur das Thema des Kolonialkriegs zum Teil wieder aufgreift, sondern sich auch mit einem relativ neuen Phänomen in der portugiesischen Gesellschaft beschäftigt: dem massiven Zustrom von Schwarzen aus den ehemaligen Kolonien, in denen ein sogenannter «Bürgerkrieg» seit der Unabhängigkeit jedes normale Leben unmöglich machte und zum Teil noch immer macht.

Zwischen dem 1947 geborenen Fernando da Costa und dem 1960 geborenen João Santos Lopes, Autor des mit dem «Grande Prémio de Teatro Português» ausgezeichneten und im vergange-

---

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):  
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:  
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart  
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst  
in Deutschland,*  
Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, S. 191-201

nen Jahr vom Lissaboner *Teatro aberto* uraufgeführten Stückes *Às vezes neva em Abril*, haben tatsächlich nur zwei weitere Autoren versucht, das Thema Afrika in die Öffentlichkeit der Bühne zu rücken: Mário de Carvalho mit seinem Einakter *O sentido da epopeia*, 1986 von der Gruppe «O Bando» in der Regie von João Brites inszeniert (und 1991 als Teil des Buches *Água em dorso do pato* erschienen; Carvalho 1994); sowie Isabel Medina mit einer leider nicht sonderlich geglückten Abhandlung der *retornado*-Thematik in ihrem 1990 veröffentlichten Theaterstück *África*.

***Um jeep em segunda mão*  
oder der Krieg als das schönste Abenteuer des Mannes**

In diesem, ursprünglich für das Fernsehen konzipierten Stück von Fernando da Costa treffen sich vier ehemalige Teilnehmer des Kolonialkriegs zu einem Picknick auf dem Grundstück ihres Kameraden «Número um» irgendwo in der Nähe von Lissabon. So wie die vier Männer hier keine Namen, sondern nur Nummern tragen, erfahren wir auch nicht, an welcher der drei Fronten (Angola, Mosambik oder Guinea-Bissau) sie einst im Einsatz waren. «Diese Männer, ihrem Aussehen nach zwischen 25 und 30 Jahren alt, doch in Wirklichkeit älter» haben von Beginn an etwas gemeinsam: Sie finden das zivile Leben, in das sie aufgrund der Nelkenrevolution zurückgekehrt sind bzw. in das sie von dieser zurückgestoßen wurden, mehr oder weniger unerträglich. Sie sind Verlorene, die sich darin nicht mehr zurechtfinden, denn:

A guerra foi a coisa mais importante da nossa vida. Se é assim, morremos todos lá, o que andamos a fazer não tem sentido, tudo se torna inutil (Costa 1982: 27).

Die vier kommen aus verschiedenen sozialen Schichten, und haben einen für die Situation vor dem 25. April jeweils typischen Lebenslauf. «Número um» ist der Sohn eines republikanischen Beamten, der unter Salazar entlassen wurde und

Lissabon den Rücken kehrte, um auf einem Feld in der Nähe der Hauptstadt mit Frau und Kind ein mehr oder weniger elendes Dasein zu fristen, so wie «milhares de pessoas nos campos» (Costa 1982: 19).

«Número dois» ist der uneheliche Sproß einer Tochter aus gutem Haus, die von der Familie ob dieser Schande verstoßen und *criada* eines Priesters wurde, der seinerseits für die folgenreiche Erziehung des Kindes im *seminário* sorgte.

«Número três» stammt aus den obersten Schichten der Gesellschaft. Sein Lebenslauf ist bezeichnend für die jungen *militares de abril*, Mitträger der Nelkenrevolution: Anstatt sich dem Afrikakrieg durch eine Flucht nach Paris zu entziehen, ging er zum Militär, weil man (wie es auch in Antunes' *Os cus de Judas* fast identisch heißt) «Revolution von innen machen muß»; nach dem 25. April wurde «Número três», der freilich selbst während des Afrikakriegs nie aufgehört hatte, die Privilegien seiner Klasse zu genießen, Mitglied einer linksextremen Organisation, die sich gar bald auflöst; seither versucht er seinem *taedium vitae* durch Lesen, Reisen, Autofahren etc. entgegen zu steuern.

«Número quatro» ist wiederum in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, mit einem ebenfalls zwangspensionierten Vater; als einziger unter den Kameraden ist «Número quatro» kriegsversehrt; eine Mine hatte ihm ein Bein weggerissen, doch bekam er inzwischen mit Hilfe von *cunhas* eine Prothese, die es ihm nun erlaubt, ein fast normales Leben mit Frau und Kind zu führen.

Was das Verhältnis zum weiblichen Geschlecht betrifft, so ist es durchwegs bei allen vier Männern negativ, auch der einzig Verheiratete, die Nummer vier, ist der Meinung, daß seine «wahre, einzige Familie» die Kameraden sind, mit denen zu leben allein sich lohnte.

Der Krieg wird von allen vieren als positives Erlebnis geschildert, als jene einmalige Chance im Leben des Mannes, dauerhafte Freundschaften zu schließen. Extremen Gefahren ausgesetzt zu sein und — auf der anderen Seite — in orgiasti-

schen Festen die Kriegsgreuel zu vergessen, hat diese Männer, man ist geneigt zu sagen «auf Tod und Teufel hinaus», zusammengeschweißt. Daß das männerbündnerische Element leicht homoerotische Züge trägt, geht aus wenigen, aber durchaus nicht flüchtigen Details hervor.

Noch in einer anderen Hinsicht bedeutet der Krieg in Afrika ein positives Erlebnis: er machte aus sozial Unterprivilegierten Individuen, die zum ersten Mal etwas leisten konnten, wozu sie vorher, im «normalen» Leben keine Gelegenheit hatten: So schickte beispielsweise «Número um» seinen Sold nach Hause, um die Eltern materiell zu unterstützen.

In Afrika war man «König des Universums» (Costa 1982: 25), «tínhamos jeeps a disposição, gasoil, nos dias livres íamos para onde nos apetecia [...] faziam-se tiradas de mil quilómetros, tudo era grande! Foi lá que descobri que a vida podia ser boa, sem diferenças sociais» (Costa 1982: 25).

So paradox es auch klingen mag, selbst der Kriegsverletzung kann nachträglich etwas Positives abgerungen werden: «Perdi uma perna, é certo, mas ganhei uma pensãozita, foi negócio» (Costa 1982: 37), sagt Número quatro.

Bei einer solchen Perspektive stellt sich hier niemand die Frage, wofür man eigentlich in Afrika kämpfte. Deshalb gibt es auch «keine Besiegten, keine resignierenden moralischen Versager», wie João de Melo die Portugiesen in Afrika bezeichnete. Hier geht es nicht um Schuld und Sühne, gerechten oder ungerechten Kampf. Und das einzigemal, wo das Motiv dieses Krieges überhaupt zur Sprache kommt, geschieht es im ideologischen Fahrwasser von früher: «Se não fosse a porra da sua revolta [dos africanos; I. P.], não tínhamos chupado aquela pastilha toda» (Costa 1982: 32). Daß das Ganze eben doch nicht nur ein Honiglecken war, daran sind die «turras» schuld, die den durch Jahrhunderte sanktionierten Besitz der Portugiesen in Afrika in Frage zu stellen wagten.

Mit diesem Satz werden noch nachträglich all die Greuel gerechtfertigt, die man selbst begangen oder bei denen man zugeschaut hat (die Ermordung von Zivilisten, das Aufschlitzen

der Bäuche schwangerer Frauen, die «en passant» evoziert werden.)

Der Krieg schafft eine Situation, in der das Töten erlaubt ist. Hat man sich aber einmal an das Töten gewöhnt, dann wird es manchem schwer fallen, darauf wieder zu verzichten. Deshalb ist es nur logisch, daß die anfangs so harmlose, ja fast idyllische Zusammenkunft ehemaliger Frontsoldaten, die über ihre gemeinsamen Erlebnisse sprechen, am Ende in nackte Gewalt umschlagen wird.

Dramaturgisch kündigt sich diese Wende schon früh, und zwar mit dem Auftauchen einer Zigeunerin an, die um Zucker bittet; unweit des Picknickplatzes der vier Männer hat sich eine Gruppe von Zigeunern niedergelassen, die, noch sind die Männer nüchtern, von ihnen freundlich behandelt wird. Die Zigeunerin liest jedoch aus der Hand von «Número um» ein Unheil ab, das sie nicht näher zu definieren weiß, nur daß es «Blut enthält» (Costa 1982: 23).

Die magische Stimmung, welche das Auftreten der Zigeunerin erzeugt, wird in gewissem Sinne verstärkt durch den Vergleich der Szenerie (einem weiten und öden Feld) mit der afrikanischen Landschaft, an welche jene die Männer erinnert. Sie allein reicht allerdings nicht aus, um sich vollends in die alten Zeiten zurückzusetzen.

Mit immer mehr Alkohol und *batuque*-Musik peitschen sich die Kameraden auf und katapultieren sich in die Vorstellung der Situation eines Hinterhalts, der sie im Krieg oft ausgesetzt waren, bis dann «Número um» seine «bazuca» aus der Hütte holt. Auf der Suche nach «turra para limpar» müssen, da keine Afrikaner vorhanden, die Zigeuner herhalten. Daß schließlich auf diese vier Schüsse abgegeben werden, erscheint nur konsequent: «Andaram 13 anos a profissionalizar-nos para matar, que agora, olha, voltou-se o feitiço contra o feitiçeiro» (Costa 1982: 48).

Das Stück endet mit dem Starten des Jeeps und der Flucht der vier Männer. Man darf annehmen, daß die Täter nicht zur Verantwortung gezogen werden. Die Opfer sind ohnehin «nur»

eine soziale Randgruppe, und als solche eine *quantité négligeable*.

### Die quälende Schuld von Octávio

Anders als die Männer bei Fernando da Costa wird der männliche Protagonist in dem eingangs zitierten Drei-Personen-Einakter von Mário de Carvalho durch die Erlebnisse des Kolonialkrieges buchstäblich zerbrochen. Octávio, der dramaturgisch gesehen eigentlich nur in bezug auf die beiden weiblichen Hauptfiguren, Mariana und (besonders) Noémia eine bestimmte Funktion ausübt, tritt erst gegen Ende des Stücks auf die Bühne. Vom einstigen brillanten Studenten aus reichem Haus ist nur mehr eine Ruine übriggeblieben, und diese Ruine ist auf den Krieg in Afrika zurückzuführen.

In kontrastierenden Monologen, bei denen die Protagonisten wie durch eine unsichtbare Wand voneinander getrennt bleiben, wird noch einmal ihre «revolutionäre» Vergangenheit aufs Tapet gebracht (alle drei konspirierten als junge, idealistische Studenten gegen das Regime, indem sie heimlich Plakate an Mauern klebten und waren wahrscheinlich Mitglieder der damals verbotenen kommunistischen Partei). Doch während die Frauen den Sprung in die Normalität des postrevolutionären Alltags ohne weiteres schafften, ist Octávio an den psychischen Folgen des Kolonialkriegs zerbrochen. Auch dieser *ex-alferes* (Unterleutnant), war — wie die «Nummer drei» bei Fernando da Costa — mit einer Art Missionsbewußtsein nach Afrika gegangen: «Eu afinal tinha ido para aquele inferno para fazer a guerra à guerra» (Carvalho 1994: 216). Die Wirklichkeit des Krieges hat ihn überrollt, und wenn er anfänglich auch voll der guten Absichten gewesen sein mag, keinen einzigen Schuß abzugeben, so tötet er am Ende nicht nur die «turras», sondern auch ein unschuldiges Kind.

Den beiden Frauen bleibt die Konfrontation mit dem ehemaligen Freund, dem sie nach so vielen Jahren einen Besuch abstatten wollen, schließlich erspart. Sie erfahren durch einen

Telefonanruf, daß Octávio gestorben ist, und damit endet auch das Stück, das zumindest im Leser ein gewisses Gefühl der Unzufriedenheit zurückläßt. Mehrere Fragen sind — vielleicht bewußt — ohne Antwort geblieben, wie jene nach dem tatsächlichen Verhältnis zwischen Octávio und Noémia. Auch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier der Frau (Noémia) indirekt die Schuld daran gegeben wird, daß der Mann, im Namen einer angeblichen Raison der Partei, welche immer zwischen Desertion und Teilnahme schwankte, in den Krieg gezogen ist. Ja, noch schlimmer: Vom psychischen Zusammenbruch Octávios informiert, zeigt Noémia wenig Verständnis für eine solche Schwäche: Andere seien auch im Krieg gewesen und hätten ihn gut verkraftet.

### *Às vezes neva em Abril*

Im ersten Moment mag man den Titel des Stücks als eine Metapher für den Stillstand nach der revolutionären Euphorie, als eine Eiszeit nach dem Feuer deuten. Dennoch ist er zunächst und dem Autor zufolge ganz einfach eine Hommage an das gleichnamige Lied «Sometimes it snows in April» des englischen Sängers Prince, eines «großen Alchimisten», für den «Sex und Religion in einer spirituellen Übung verschmelzen» (Infante 1998).

Auch in den Namen der fünf männlichen Protagonisten (Rafael, Gabriel, Pedro, Paulo und João) sowie in jenem der einzigen weiblichen Darstellerin, Madalena, sei eine Verbeugung vor der Bibel zu sehen, für den Autor «um dos livros em que a sexualidade e o erotismo estão mais explorados» (Lemos 1998). Zwar nicht um Religion, wohl aber um Sexualität als Mittel der Gewalt und der Zerstörung geht es unter anderem denn auch in diesem Stück.

Wir befinden uns in einer tristen Peripherie von Lissabon, in der Nähe eines aufgelassenen Bahnhofs. Gabriel, der «starke Mann Gottes,» wie er in der Bibel genannt wird, hat seine Jünger um sich geschart und verkündet ihnen, was mit der

jungen Schwarzen zu tun ist, die sie gefesselt im Kofferraum eines Autos zu ihrem «Hauptquartier», einem Schuppen, gebracht haben. Die «grunha», so Gabriels Vorschlag, wird büßen müssen für all die «Schweinereien», die Afrika den Portugiesen angetan hat und noch immer antut (Lopes 1998: 41).

Zu diesen gehört zunächst der Kolonialkrieg, aus dem die Väter der jungen Burschen, an Leib und Seele versehrt, zurückgekehrt sind, und deren Verstümmelungen sie von klein auf miterleben mußten. Allein gelassen mit dieser Schmach, hat sich die Revolte der Väter auf die Söhne übertragen, haben diese einen Diskurs von der älteren Generation übernommen, wie er noch wenige Jahre nach der Nelkenrevolution — außer bei einer extremen Rechten — gewiß undenkbar war. So sagt Gabriel:

*África era nossa! Fomos nós que demos educação àqueles animais. Se o nosso povo não tem lá estado todos aqueles séculos, ainda hoje viviam na selva e comiam-se uns aos outros (Lopes 1998: 41).<sup>1</sup>*

Von ihren Vätern haben dieses Kinder gehört, daß die Afrikaner «Untermenschen» seien, den Portugiesen immer unterlegen. Trotzdem haben letztere, und dies ist ebenfalls noch die Lektion der Väter, durch die Schuld der ersteren, «in Afrika alles verloren» (Lopes 1998: 68). Das waren gewiß keine Reichtümer, aber immerhin Privilegien, von denen die vorwiegend armen Alentejaner, bevor sie nach Afrika gingen, nur träumen konnten.

Der extrem rassistische Diskurs wird andererseits verstärkt durch eine Situation, die die jungen Burschen nun selbst «erfahren» und in der sie sich als «Opfer» fühlen.

Diese Situation ist eine gänzlich neue: War man früher aus Portugal nach Afrika eingewandert, so wandern nun (seit

---

<sup>1</sup> Daß die Afrikaner «zivilisierte Eßmanieren erst von den Portugiesen gelernt» hätten, sagte vor wenigen Jahren auch der prominente Journalist Letria im portugiesischen Radio, so manch einer wird sich vielleicht daran erinnern. Allerdings wurde er danach seines Postens enthoben.



einigen Jahren verstärkt) die Afrikaner aus den ehemaligen Kolonien in Portugal ein; sie werden von diesen Jugendlichen als Konkurrenz empfunden, die die Plätze in den Schulen und später am Arbeitsplatz «besetzen». Und sie nehmen den Portugiesen die Mädchen weg.

Gabriel hat zwar selbst ein Verhältnis mit der Schwester von Madalena, doch versteht er die Demütigung seines Freundes Rafael, dem wiederum ein Schwarzer seine Freundin vorübergehend «weggeschnappt» hatte, geschickt in eine existentielle Bedrohung umzumünzen. In diesem Geschlechterverhältnis wird sozusagen ein uraltes Trauma des Kolonialismus wiederholt: Der weiße Mann darf sich sehr wohl der schwarzen Frau zu sexuellen Zwecken bedienen, denn «zu etwas anderem taugen die ja nicht» (Gabriel; Lopes 1998: 63); wehe jedoch, wenn sich ein schwarzer Mann einer weißen Frau sexuell nähert — ein solches Verhältnis wird seit Shakespeare in der europäischen Kultur nicht akzeptiert.

Wenn uns nun der Autor durch die Stimme seines bösen Engels Gabriel berichten läßt, daß die Schwester eines weiteren Protagonisten (Paulo) gleich von zwölf Schwarzen vergewaltigt worden sei, so mag man ihm glauben, daß dies — angesichts der Gewalt, die die jungen Burschen gleich darauf Madalena antun werden — im Sinne eines «dramaturgischen» Gleichgewichts intendiert sein mag.

Hier soll es letztendlich keine Bösen und keine Guten geben, kein Schwarz und kein Weiß; im Grunde genommen «stecken wir alle in einem Boot» (Lopes 1998: 58) — wie es denn auch João formuliert, der seinem biblischen Namen als der «Mitleidige und Barmherzige» alle Ehre macht, indem er Madalena vor der Gewalt seiner Kumpanen zu bewahren versucht. Dennoch, und auch wenn man sich bewußt ist, daß die Überzeichnung als Mittel eingesetzt wird, um die Botschaft besser an den Empfänger zu bringen: Müssten es denn gleich zwölf sein?

In einem Interview sagt der Autor, daß er erst bei den Proben zur Aufführung bemerkt habe, wie gewalttätig sein

Stück eigentlich sei. Nun, es ist gewiß nicht gewaltttätiger als die Realität in Portugal. War doch der Anlaß, dieses Stück zu schreiben, inspiriert von jenem Ereignis, dessen unfreiwilliger Zeuge im Juni 1996 der Direktor des *Teatro aberto*, João Lourenço selbst war: Damals wurde im *Bairro alto* ein junger Kapverder von einer Gruppe von *skins* brutal ermordet.

João Santos Lopes will uns zeigen, daß Rassismus und Gewalt keineswegs die Angelegenheiten von gesellschaftlichen Ausnahmeerscheinungen sind: «Os skins são patetas alegres» (Lopes 1998: 70), meint Gabriel, der hingegen vorgibt, im Auftrag einer Organisation zu handeln, deren Mitglieder bis in die höchsten gesellschaftlichen Positionen von Politik, Kirche und Medien reichen.

Gewiß ist eine solche Organisation in dem Stück erfunden; gäbe es sie auch in Wirklichkeit, dann befände sich die portugiesische Gesellschaft nämlich bereits auf dem Weg in den Totalitarismus, was sie selbstverständlich nicht ist.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Antunes, António Lobo (1979): *Os cus de Judas*, Lisboa: Vega.  
 Carvalho, Mário de (1994): *O sentido da epopeia*, in: *Dramaturgia de abril: 8 peças em 1 acto*, Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores; Publicações Dom Quixote.  
 Costa, Fernando da (1982): *Um jeep em segunda mão*, Lisboa: Ulmeiro.  
 Lopes, João Santos (1998): *Às vezes nevã em Abril*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.  
 Medina, Isabel (1990): *África*, Lisboa: SPA.

### Sekundärliteratur

- Infante, Isabel (1998): «Mostrar o outro lado de Abril», in: *Diário Económico*, 1 de Junho de 1998.

- Lemos, Vera San Payo de (1998): «Uma vez em Abril de 1998: conversa com João Santos Lopes; perguntas de Vera San Payo de Lemos», in: «Programmheft» zur Aufführung, Lisboa: Teatro Aberto, maio.
- Pollack, Ilse (1997): «Entdecken wir Angola, Mosambik, Kapverde, Guinea-Bissau, São tomé e Príncipe ...: die lusoafrikanischen Literaturen», in: Thorau, Henry / Spinu, Marina (Hrsg.) (1997): *Portugiesische Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 440-477.
- Rebello, Luiz Francisco (1998): «A resposta que é preciso dar», in: Lopes, João Santos (1998): *Às vezes neva em Abril*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.